Silvio Branzi

7023

LA XXX BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA

COMUNE DI TRENTO
DONAZIONE SILVIO BRANZI

BRA. II. 1. 92

7023

(da "La Scala")

(rivista dell'Opera)

(luglio 1960)

(numero dedicato alla XXX Biennale)

Nel '54, nel '56 e nel '58, recensendo in questa rivista le Biennali veneziane di quegli anni, e cioè la XXVII, la XXVIII e la XXIX, ci è occorso di lamentare ogni volta la mancata riforma del vecchio regolamento, che alla grande Esposizione presiede da troppi anni oramai per potersene ancora servire. Ed era lamento non nostro soltanto, ma di molti esperti e critici e appassionati d'arte, i quali, insieme al pubblico vasto, sentivano l'impellente necessità di rinnovare, su nuove basi e con diversi criteri, un organismo il quale, retto da una formula affatto sorpassata, veniva rivelandosi sempre più incapace di rispondere alle esigenze dei tempi nuovi e, caduto in crisi, minacciava di perdere a poco a poco quell'altissimo credito internazionale di cui da oltre sessant'anni, cioè dal 29 aprile del 1895, data della sua nascita, aveva largamente goduto.

Non cade dubbio — scrivemmo in quelle occasioni — che il denunciare una crisi significhi averne coscienza, e conoscerne i limiti, ed anche, di conseguenza, proporsi una ricerca dei mezzi per risolverla. E', per altro, una constatazione importante. Non crediamo, no, a chi afferma che la Biennale ha esaurito il suo compito, tanto da doverla considerare adesso un'istituzione vana, superflua, anacronistica, inutilmente dispendiosa. Crediamo a chi la ritiene ancora viva, necessaria alla cultura, indispensabile per la conoscenza e la diffusione dei problemi e delle conquiste artistiche. Certo essa può morire se non si adegua di continuo alla realtà presente, se non risponde di volta in volta alle istanze della modernità. Gli anni passano in fretta, le idee corrono e prendon terreno con una prestezza insospettata: e il fatto è che l'Esposizione veneziana, senza trasformarsi in un banco di prove, d'esperienze aleatorie, di rischiosi tentativi, non deve nemmeno mantenersi nei limiti di un museo, cristallizzata in una sigla chiusa e irretita nei suoi movimenti dalle pastoie di un ordinamento fisso, immoto, che ne soffochi lo sviluppo e ne impedisca ogni azione.

Banco di prova, no, in quanto non è nei suoi compiti di muoversi a tentoni, per via di sondaggi e scandagli. E neanche museo, poichè ognuno sa cosa esso sia, in Italia, e come lo si guardi e giudichi dai più, anche se molti musei sono oggi in corso di radicale trasformazione; e non si ignora ugualmente con che prontezza e acquiescenza si ricorra da noi, o per amor di tranquillo vivere o per poltroneria mentale, alle formule burocratiche, che in apparenza assestano e sistemano ogni cosa, mentre in sostanza tutto resta vago, astratto, indeciso, quale era prima, se non peggio addirittura. E' una quistione di costume, e perciò anche di intelligenza e di gusto. Sicchè, per la grande Rassegna lagunare c'è, insomma, da dire cotesto: che, per quanto istituto antico, bisogna che esso agisca in ogni modo come un organismo ognora attuale, delicatissimo e sensibilissimo, per sua natura, tale da risentire tutti i mutamenti e le variazioni della temperie artistica, e capace di presentarci il sismogramma fedele d'una situazione che tramuta ed evolve continuamente. Di modo che, chi volesse mantener la Biennale dentro i limiti d'un impegno fisso, uniforme nella sua espressione, inalterabile lungo gli anni, dimostrerebbe di non comprendere come un ente di cultura di tal sorta necessiti, per rispondere ai bisogni che lo hanno determinato e ne richiedono la continuità, d'un aggiornamento costante, perenne, e così attento al battito non gratuito d'ogni vera novità artistica che sollecito degli esiti positivi d'ogni recupero critico.

Un equilibrio ~~di tal sorta~~ non si raggiunge facilmente, d'accordo. Ma il fatto fondamentale da tener presente in questo continuo assestamento ci deve ricordare come la Esposizione dei Giardini, oltre a ~~tenere~~ il posto più alto nella scala delle mostre collettive, rivesta altresì un carattere internazionale. Sono qualifiche di basilare consistenza, da cui non si può prescindere in alcun modo. Di qui, appunto, le particolari necessità che essa palesa, differenziandosi da ogni altra esposizione d'arte figurativa, sia

italiana che straniera: necessità che non consistono nell'esibire di sala in sala, di padiglione in padiglione, il panorama artistico completo di questo o quel paese, sibbene nel portare sul piano di un confronto internazionale i migliori artisti delle varie nazionalità e tutti con un complesso di opere sì vasto e illuminante da documentare d'ognuno, agli occhi del visitatore, la personalità nei suoi principali sviluppi e raggiungimenti. E tali artisti non devono venir scelti a caso, tanto da accontentare ora l'uno e ora l'altro, ma apparir legati da un filo logico, anche quando fossero di contrastanti indirizzi espressivi, concorrere insomma, nel loro insieme, a comporre un discorso, a dimostrare la verità d'una tesi, di una interpretazione estetica.

* * *

Il regolamento, dunque. E si sperava, dopo un così replicato scambio di opinioni, dopo tanti convegni e ordini del giorno, dispute d'ogni genere, e diatribe e polemiche e contese, antecedenti e contemporanee e seguenti alla Biennale del 58, che nel '60, cioè per la Biennale d'oggi, le commissioni all'uopo incaricate non avrebbero mancato di varar quello nuovo, così invocato e atteso da tutti. Invece, niente: anche la XXX Esposizione internazionale è retta dalle vecchie e sorpassatissime norme. Tuttavia, non si può dire che essa assomigli in ogni cosa a quelle di ieri. Un tentativo s'è fatto per rimodernarla, per evitare gli ingorghi d'una volta, per sfoltire il padiglione centrale da una massa assurda di espositori che, pur d'essere presenti, s'accontentavano di venir invitati o accettati con un'opera

appena, o due o tre nel migliore dei casi: e la ressa, la calca, il pigia pigia che ne risultavano eran tali da infastidire e stremare anche il più allenato e paziente dei visitatori.

La decisione presa per l'allestimento del padiglione italiano, rigorosissima, anzi drastica addirittura, costituisce a giudizio nostro una decisa conquista per l'avvenire della Biennale. Se si pensa che alla Mostra del '48 (la prima del dopoguerra) si contarono 370 invitati, più 230 ammessi dalla giuria; a quella del '50 gli invitati scesero a 256 e gli ammessi salirono invece a 252; a quella del '52 gli invitati calarono ancor più, fino a 198, mentre la giuria di accettazione venne giustamente soppressa; a quella del '54 gli invitati furono 176 e gli ammessi, data l'inopportuna ricostituzione della giuria, 37; a quella del '56 si videro 75 invitati e 237 ammessi; e a quella del 58, in fine, s'ebbero 42 invitati più una sezione di 52 giovani: se si pensa a tutto questo, ripetiamo, è facile rendersi conto come, di fronte al ~~lento~~ seppur ~~progressivo~~ declinare delle cifre, la contrazione odierna, che ha ridotto gli inviti al numero di 35 (e cioè 18 pittori, 10 scultori e 7 grafici: rimasti poi in 33 per la mancata partecipazione di uno scultore, Marino Marini, e di un disegnatore, Lorenzo Vespignani), cui vanno aggiunte la mostra storica del futurismo e le due retrospettive di Luigi Spazzapan e di Renato Birolli, risulti veramente coraggiosa nella sua severità e rigidezza. C'è da rallegrarsi per un provvedimento siffatto, e stupisce l'incomprensione, anzi l'ostilità dichiarata e quasi generale con cui esso venne accolto: e non si dice dalla gran massa degli artisti esclusi, a parere dei quali (ed è cosa umana) ogni mostra fallisce al suo scopo quando essi non vi partecipino, ma pure da coloro, gior-

nalisti o critici o appassionati d'arte, che avevano lamentato, come noi si viene facendo da anni, l'indistinta e caotica esorbitanza di tante presenze nelle sale del padiglione italiano.

Non basta, tuttavia. Perchè, nel vivo della polemica, le accuse mosse alla Sottocommissione per le arti figurative (Brandi, Ciardo, Dell'Acqua, Mascherini, Morlotti e Zampetti) non s'appuntarono unicamente sulla riduzione degli inviti, ma s'estesero altresì all'atteggiamento estetico degli invitati stessi che, secondo i più, sarebbe esclusivamente, o quasi, quello astrattista. E se mai vi fu addebito gratuito, esso è proprio cotesto, il quale non trova appigli che in un'apparenza del tutto esterna e superficiale. In effetti, dei trentatre artisti presenti, un astrattista vero, nel senso classico della definizione, non potremmo vederlo che nel settantaduenne Alberto Magnelli, noto come uno dei fondatori dell'astrattismo italiano, quello razionale e geometrico, cui diede inizio fin dal '14 o dal '15. Lui a parte, il termine di astrattismo assume oggi un significato tanto generico da arrischiare, chi se ne serva con poca cautela, le peggiori confusioni. Lasciamo stare i realisti come Guttuso, o gli espositori di radice variamente espressionistica come Zigaina, Guerreschi, Francese, Maccari e Perez, che cosa hanno veramente a spartire con l'astrattismo vero e proprio un Cassinari o un Fabbri, un Ghermandi o un De Vita? Gli è che la Sottocommissione ha inteso toccare un po' tutta la gamma dei modi espressivi attuali, dal

neorealismo di un Guttuso, appunto, alle soluzioni di gusto arcaico di un Mirko o esistenziali di un Vedova o materiche di un Burri o informali di un Moreni, e via seguitando. Del resto, chi pretende ancor oggi di poter stabilire una distinzione di valore, criticamente valida, fra arte figurativa e arte astratta? Noi, no: a nessun costo. E, per chiarir meglio, ci gioverà affermare che, a nostro avviso, la differenza in cui si fissano i due indirizzi estetici, non ci sembra lecito suggerirla e indagarla se non sur un piano sperimentale, dove l'arte non è per anco raggiunta. Mettiamo, un piano di gusto, un piano di cultura. Altrimenti detto, in quanto arte, non ne esiste una figurativa e una astratta: esiste soltanto l'arte in se stessa: cioè l'arte del pittore tale, dello scultore tal'altro (e sappiamo benissimo che un asserto di tal sorta si articola in sede di pura teoria, dato che qualunque opera, per quanto altissima, non è mai perfetta e assoluta, sibbene ognora relativa, storicamente condizionata e in rapporto più o meno diretto con un'altra opera o con un gruppo di altre opere). Se ne inferisce che, se è vero che figurativismo e astrazione dipendono dalla scelta che il pittore o lo scultore si propongono e cui aderiscono, è vero altresì che nè il figurativismo nè l'astrazione bastano da soli a far di quel pittore e di quello scultore degli artisti.

* * *

Ciò è sufficiente, ci sembra, a dimostrare la vuotezza della vecchia querela che contrappone i figurativi agli astrattisti, e l'inconsistenza dell'addebito di tendenziosità e partigianeria di cui si incolpa l'odierna Biennale. Piuttosto, un discorso meno artificioso e settario riuscirebbe a svolgere chi si facesse ad analizzare nel suo complesso la lista dei nomi selezionati per la rappresentanza italiana. Ma, allora, ogni stima verterebbe, non sull'indirizzo individuale dei prescelti, bensì sull'opportunità d'accostarli in

uno schieramento che, per accordo o contrasto delle singole presenze, deve riuscire esemplificativo e definitorio d'una situazione di precipua certezza da reperirsi nella somma delle prove e delle esperienze caratterizzanti il movimento della nostra arte contemporanea. E cotesto era, in sostanza, il quesito nodale che l'Esposizione veneziana offriva all'indagine della critica. Fuor di ciò non esitiamo a dire, e non per vaghezza d'andare a ritroso, che delle tante Rassegne, allestite finora dentro il recinto dei Giardini, l'odierna è senz'altro una delle più chiare, delle più leggibili, delle più aperte all'esame dei visitatori non prevenuti o faziosi. Certo, ad una siffatta chiarezza e leggibilità l'allestimento reca un contributo grandissimo. Carlo Scarpa, che lo ha realizzato, è uno specialista di coteste singolarissime architetture. Il suo gusto, la sua capacità, la duttile, avvedutissima e controllatissima intelligenza, che presiede al suo lavoro, non esorbitano mai dal limite imposto dalle opere, nè pesano su di esse, turbandone o alterandone il valore; ma ne mettono in luce tutti i pregi, con un'accortezza e perspicacia di soluzioni quanto mai geniali nell'impianto delle sale, nella dislocazione delle prospettive, nel taglio degli spazi, nell'ordinamento dei dipinti e delle sculture. La sua mano è presente dappertutto, decisa e cauta ad un tempo, rispettosa dell'opera e tuttavia sollecita a sottolinearne con sicurezza ogni particolarità, ogni merito. E ci si muove con agio di riposi, d'ambiente in ambiente. Non più le sale di un tempo, gremite fino all'impossibile, con quadri e marmi e bronzi che traboccavano nei corridoi, negli anditi fuori mano, in stanzette e localucci rimediati. Ogni artista, pittore o scul-

tore o grafico che sia, ha la sua sezione, un suo proprio reparto, con un numero di lavori sempre sufficiente a farsi conoscere, ad affermare la sua presenza non nominale soltanto, ma reale, effettiva. Trentatre artisti con trentatre personali, oltre alle due retrospettive di Spazzapan e di Birolli e alla cosiddetta rievocazione del futurismo, la quale è di una vastità ed importanza da fare il punto sul movimento che dà avvio, per noi, alla vicenda della nostra arte contemporanea, inserendola nell'àmbito della storia artistica europea.

E', infatti, dalla rassegna dedicata al futurismo che l'Esposizione prende le mosse. Già la Biennale del '50 aveva allineato, accanto ai maestri iniziatori del fauvismo e del cubismo, i cinque firmatari del primo manifesto futurista, in un breve e significativo panorama. Ma qui la prospettiva, pur facendo centro sulle realizzazioni del Balla, del Boccioni, del Carrà, del Russolo e del Severini, si distende e spazia in una latitudine la quale travalica le formulazioni polemiche del '10, per investire e legarsi ai moti di quell'esteso rinnovamento che, all'inizio del secolo, ha sconvolto e trasfigurato le idee generali e le locuzioni ~~sintetiche~~ dell'espressione figurativa. In questi ultimi anni gli studi sul futurismo si sono intensificati in Italia, da parte di un manipolo di studiosi, che ne indagarono con acutezza l'essenza e gli svolgimenti, non più nei limiti di una interpretazione regionalistica o strettamente nazionale, ma in rapporto agli altri movimenti europei d'avanguardia, quali furono il fauvismo, il cubismo e l'orfismo per la Francia, il neoplasticismo per l'Olanda, l'espressionismo e il Blaue Reiter per la Germania, il suprematismo per la Russia, eccetera, col risultato di riconoscere e recuperare in esso, nelle sue ascendenze ed influenze, una delle spinte energetiche, delle forze comuni-

canti di deciso rilievo che, allato di quelle straniere, contribuirono allo sviluppo della cultura artistica del tempo nostro. Che poi dall'analisi critica sia emerso come il futurismo, non ostante le esorbitanze dei suoi asserti, gli eccessi dei suoi scatti e slanci, possa trovare un coerente incastro nel decorso della tradizione, massimamente per certi vincoli con i precedenti dell'impressionismo e con la tecnica divisionistica (e non importa che quelli venissero teoricamente respinti, e questa via via assorbita e superata nel volgere del tempo), è ben vero, e prova, anche in mezzo alle violente opposizioni e agli incónditi rifiuti, la fatale necessità storica del suo avvento.

La vasta documentazione che la mostra offre è probante in cotesto senso, tanto nella sala che, preludendo al movimento vero e proprio, raccoglie una serie di opere prefuturiste, in cui il divisionismo, mediato attraverso il Previati e il Pellizza, è sfruttato in funzione dinamica, volta a scomporre l'oggetto, quanto nelle sale successive dove, coi firmatari del primo manifesto, figurano coloro che sùbito, per un tempo più o meno lungo, vi fecero contorno, dal Sironi al Prampolini, dal Soffici al Melli, dal Funi al Dottori, dal Conti al Depero, dal Rosai al Nannini, dal Giannattasio al Malmerendi, dal Caviglioni al Marasco e al Buscaroli, e quindi, con essi, ancora alcuni rappresentanti dei movimenti paralleli, quali Baque e Picasso, Villon e Delaunay, Gris e Léger, Larianov e Feininger, Gleizes e Pevsner, Marc e Macke. Osserva acutamente il Francastel che, chi accosti « allo sviluppo delle ideologie tecniche del 1960 i manifesti del futurismo », non può non riconoscere

che ciò che gli uomini hanno conquistato finora, a prezzo di innumerevoli sofferenze, è il « sentimento personale » di quanto quei medesimi manifesti, lanciati negli anni 1910 e 1911, venivano affermando. Sicchè il rifiuto dei futuristi « di conservare alcune regole del linguaggio tradizionale può essere paragonato alla necessità in cui si sono trovate tutte le scienze di rinnovare i loro simboli ». Che è, senza dubbio, riconoscimento di ~~molto~~ peso. E fa piacere che, insieme a molti altri, venga di fuori, dalla critica straniera, la quale, da qualche tempo e non senza sorpresa, ha volto il suo interesse allo studio del movimento e delle opere da esso create, comprendendone l'entità e il rilievo. Mentre da noi all'opposto, dopo la clamorosa gazzarra che gli venne fatta intorno al suo nascere, perdura tuttavia caparbia la negazione dei critici militanti, i quali, all'infuori di pochi, discorrono ancora di disgregazione e dissoluzione, presunzione e inanità delle idee e dei risultati, ricusando con cieca ostinatezza proprio quel periodo della nostra storia artistica che, per quanto discutibile, ha servito comunque a disincagliarci dalle secche dell'ultimo Ottocento e a ridarci un posto di protagonisti nel processo della civiltà figurativa del secolo in cui stiamo vivendo.

* * *

Delle due retrospettive, allestite nel padiglione italiano, quella di Luigi Spazzapan presenta un artista che molti non conoscono ancora ampiamente, per quanto già a Torino nel '41 una grande mostra lo rivelasse alla critica più avvertita e perspicace, e qui all'Esposizione veneziana fosse apparso con alcune opere nel '50 e con una personale nel '54, e, dopo la morte, altre rassegne gli venissero dedicate a Ivrea e a Roma. Non stupisce, del resto, chi pensi che, in genere, anche alcuni recenti studi panoramici sul-

l'arte italiana contemporanea lo dimenticano, e lui stesso, il pittore, durante tutta la sua vita non ebbe mai a muovere un passo per suscitare qualche interesse intorno al proprio lavoro. Sicchè, non fosse stato quel gruppetto di amici che gli ~~stavano~~ erano accanto, pittori e critici, i quali, riuscendo a rompere il cerchio di solitudine della sua giornata discretissima, ne conoscevano la lunga e inquieta fatica, aperta a tutte le avventure della modernità, egli sarebbe ancora un artista da scoprire.

Nato a Gradisca il 18 aprile del 1889, lo Spazzapan era già quasi quarantenne allorchè, nel '28, l'architetto Cuzzi, appartenente al gruppo novatore di Pagano, lo invitava a Torino per eseguire certi lavori d'ornamentazione murale nella grande Mostra internazionale di quell'anno, allestita al Valentino. E nella città piemontese egli prendeva fissa dimora, svolgendo qui gran parte della sua attività, dopo gli studi di pittura, architettura e matematica, condotti dapprima a Vienna, e quindi a Monaco di Baviera, vicino ai secessionisti e agli espressionisti tedeschi, e in fine a Parigi dove, assorbita la lezione dell'impressionismo e/postimpressionismo, fu tra i primi italiani a comprendere e ad accogliere le esperienze dei movimenti astrattisti. Se poi a tutto ciò s'aggiungono, tra l'altro, una breve adesione al primo gruppo futurista, col quale ebbe contatti a Trieste ed espose alcune sculture policrome alla mostra di Padova del '23, e i rapporti pieni di simpatia che lo legarono al « Gruppo dei Sei » nella polemica contro la retorica nazionalista del « novecento », s'avrà anche più chiara l'idea di quanto le tangenze con la cultura del tempo fossero in lui continue e ricche di stimoli attivi.

Tuttavia, se pure una così viva e sollecita attenzione per ogni novità che l'arte europea veniva di giorno in giorno maturando giovò alla sua formazione, va detto che nè la vicinanza o la dimestichezza con questo o quell'artista, nè l'attrattiva per questo o quel programma o indirizzo estetico, riuscirono mai a svagarlo o a distoglierlo da una ricerca affatto propria, volta ad affermare una personalità genuina e franca da ogni vincolo o soggezione, e intesa con vigile costanza a nuove esperienze e conoscenze. Sollecitazioni ed elementi del furore tedesco e della razionalità francese si mescolarono certamente nell'animo suo al lirismo italiano: ma ogni cosa, come s'è detto, decantata in linguaggio originale e intesa a rendere un sentimento esclusivo, prontamente e profondamente intuito. E, in proposito, egli amava dichiarare: « Non ho mai giurato su di una corrente o su di un pittore. Tutto è giusto se è ben fatto, e tutto cambia finchè ci saranno uomini. L'arte è libera e non ha limiti ».

In cotesta libertà assoluta, Luigi Spazzapan era arrivato ad un'arte che egli stesso definiva « un rispecchiarsi di desideri in forma pittorica ». Per molti anni il suo lavoro aveva trovato un mezzo di espressione ristretto al disegno e alla tempera, passando a poco a poco da una grafia estrosa e agilissima a modi sempre più compendiosi, via via sgranciati dall'iniziale gusto decorativo e articolati in schemi compositivi che, pur sdegnando ogni facile eleganza e infrangendo consapevolmente le armonie tradizionali, toccavano non di meno raffinatezze estreme. Era il tempo in cui il pittore affermava di non credere all'istinto, ma unicamente all'estro, tanto da identificare quest'ultimo sia con la coscienza che con l'intelligenza. Che poi l'opera sua non venisse compresa in un ambiente dove la tradizione fontane-

siana e delleaniana era sempre viva, e numerosi agivano i seguaci e gli imitatori di Carlo Pittara e di Giacomo Grosso, non può sorprendere se si nota quanto a quei modi fosse estraneo, anzi avverso lo Spazzapan, il quale veniva piuttosto tracciando il suo cammino fra mezzo alle contrastanti inflenze di un Klimt e di un Slevogt, di un Kandinsky e di un Derain, di un Matisse e di un Dufy, di un Vlaminck e di un Van Donghen, eccetera. E ci volle, comunque, un occhio acuto e lungimirante quale fu quello di Edoardo Persico per metterne in luce le qualità fondamentali. « E' per il suo stile, lontano da quel gusto del disegno dei bambini e dei pazzi che piacque agli espressionisti tedeschi — scriveva, appunto, il Persico nel '932 — che Spazzapan ha voluto allargare liricamente il suo mondo fino allo stupore di un Eden popolato di cavalli e di pagliacci che paiono soffiati dalla immaginazione di un miniaturista persiano o di un pittore giapponese. A questo punto, il critico si troverebbe di fronte al problema vivo dell'arte di Spazzapan: vedere come egli abbia risolto in una visione personale gli elementi di gusto che gli vengono dall'impressionismo francese e dalla cultura tedesca ». Ma la cultura era sempre la cultura, e per quanto se ne fosse lungamente nutrito, egli, secondo la sua indole, affidava tuttavia, in ultima analisi, le soluzioni delle proprie emozioni all'estro improvviso e subitaneo, trasfigurando la realtà fulmineamente in modi così singolari, come se dal suo fondo ne spremesse, con uno scatto della fantasia animoso ed ilare insieme, l'immagine più interna e segreta.

Da allora Luigi Spazzapan, nemico dei luoghi comuni e ribelle per natura, ha continuato fino all'ultimo (è morto

15

a Torino il 18 febbraio del 1958 quasi settantenne) a mantenersi in un posto d'avanguardia, trasferendo la grazia flagrante delle sue sintesi grafiche in una pittura che nasce pur sempre, come il disegno, « con l'impeto di chi ubbidisce ad un'intima incontenibile necessità » (Pacchioni), e definiva le esuberanti fantasie di un tempo ora in calme immagini geometriche e ora in arabeschi pieni di slanci allucinati e di scoppi di luce. E' ciò che il visitatore può notare in Biennale, seguendo passo passo, cronologicamente, le opere esposte, cinquant'otto in tutte, dal « Progetto per pittura ~~normale~~ » del '23 e della vivacissima « Composizione geometrica n. 12 » del '24, su su, attraverso l'« Autoritratto » del '34, d'una violenza tra espressionistica e fauvistica, il « San Marco » del '49-50, il « Cane arlecchino » del '52, il « Bue squartato » del '53, il « Partigiano » del '54, fino alle opere più recenti, quali « In blu », « Ocria gialla », « Tra cielo e mare », tutte del '56, « Dopo il temporale » del '57, la « Composizione » del '58, eccetera, in cui il procedimento astrattivo elude ogni richiamo naturalistico, affidando l'emozione all'autonomia del colore e delle forme.

normale»

Vero dunque, come ha precisato l'Argan, che l'opera sua era portata a risolversi nel puro canto del colore, ma riscoperto nella forza direttamente espressiva del disegno: e perciò « il suo segno che implica tutta la gamma nell'opposizione del nero e del bianco, è più coloristico del colore, perchè del colore definisce una funzione costante, invece che una momentanea apparenza ». Ciò non di meno, le soluzioni da lui proposte e tali da accostarlo talora alle esperienze più spericolate dell'arte contemporanea, per quanto sembrassero esaurire definitivamente in se stesse i problemi che al pittore eran propri, altri ne aprivano invece a chi di quei primi sapesse cogliere il significato nell'ambito

di quell'astrattismo che, lungi dal rinnegare l'energia vitale del mondo, la esalta viceversa nell'indipendenza di forme intuite in un rapporto di fiducia verso il proprio spirito, cioè di disinteressata intelligenza verso la vita. E ciò, crediamo, le opere esposte sapranno esprimere con evidenza a coloro i quali vogliono qui accostarle con mente libera e senza preconcetti e pregiudizi.

* * *

Presentando la retrospettiva di Renato Birolli, nato a Verona il 10 ottobre 1906 e morto a Milano il 3 agosto 1959, Marco Valsecchi scrive, tra l'altro, che è ormai consuetudine accettata far cominciare la storia del pittore dal quadro del « San Zeno », compiuto nel '31. Tuttavia, se tale inizio può considerarsi un dato critico pacifico, non altrettanto pacifica fu, a suo tempo, l'apparizione di quel dipinto. « Si pensi alla Milano novecentista di allora, si pensi ai discorsi che vi si facevano di ritorno all'ordine, di tradizione, di classicità, anche da parte di chi aveva pur conosciuto gli anni più fertili degli scambi culturali con l'Europa ora incredibile e quasi mitica del 1910, e si comprenderà che l'aria non era proprio la più adatta a intendere quel nuovo modo di esprimersi in pittura ».

Birolli giunto a Milano in cerca di lavoro, poco prima del '27, e scovati in qualche modi i mezzi per vivere alla giornata con brevi occupazioni di rimedio, s'univa ben presto a quel gruppetto di giovani artisti che nella « Scuola libera di pittura » di corso Monforte avevano creato il centro delle loro discussioni anticonformistiche e dei loro gesti

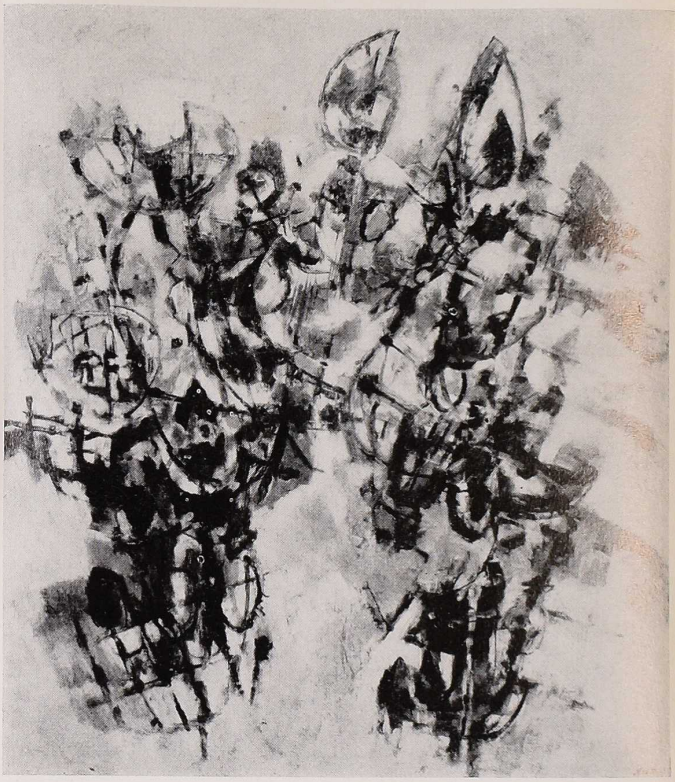
di protesta rivoluzionaria. Birolli, appunto, e Sassu, Munari, Tomea, Grosso, Strada, e Pancheri sceso giù dai monti del Trentino, e Manzù appena arrivato da Bergamo, ed altri parecchi, cui Edoardo Persico portava, con voce seducente e persuasiva, il chiarimento di una cultura vastissima, aperta ai fatti della vita quotidiana e sensibile ad ogni intenzione e sfumatura dell'arte moderna europea. Tanto che, nel gruppo di quei giovani, la rivolta, da anarchica e confusa quale si era dapprima manifestata, assumeva quindi, via via, coscienza della propria indifferibile necessità, spingendosi risoluta in un àmbito di concettosa e vivificante adesione alle esigenze della contemporaneità. E il Persico, infatti, ancora nel '31 poteva scrivere: « Un rinnovamento decisivo dovrà consistere, prima di tutto, in un insolito atteggiamento morale dei giovani. Parlare di Renato Birolli, di Aligi Sassu, due pittori alle prime armi, non sembrerà esagerato a nessuno, se si considera che in questo periodo di crisi quello che maggiormente è da ricercare è la serietà con cui i pittori si dànno all'esercizio dell'arte, la tenacia con cui si pongono un ideale non mediocre. Qualità morali e virtù di mestiere che bisogna assumere come presupposto di ogni civiltà artistica ».

Che cosa il Birolli andasse dipingendo in quei primissimi anni del soggiorno milanese, non sappiamo con esattezza. Logico comunque, immaginare che i suoi dipinti di allora siano stati massimamente dei tentativi, delle prove d'aggiornamento nell'ordine di uno sperimentalismo figurativo, il quale, opponendosi da una parte all'accademia del « novecento » e superando dall'altra l'esausta tradizione nazionale d'ascendenza ottocentesca, recuperasse quelle sollecitazioni e inserzioni verso una problematica linguistica contemporanea, già esperita fuori d'Italia e cui, del resto,

alcuni artisti avevano dato pure da noi, qualche decennio prima, un non gratuito avvio, per quanto insabbiato alla svelta fra il placido passatempo di tutto riposo del vedutismo provinciale e la retorica politicizzante degli impossibili « ritorni ». In effetti sull'insegnamento di Persico, così il Birolli che i suoi compagni negavano la pertinenza di particolari problemi dell'arte che non fossero problemi della cultura, cioè a dire della società, della vita. E ciò che nelle file degli artisti « arrivati » veniva spesso gabellato come « sereno distacco » o « saggezza disinteressata » non era per quei giovani il più dei casi, che egoistica assenza, poltroneria dell'intelletto, viltà dello spirito: dato che non si può essere sinceri e onesti e intransigenti verso se stessi e verso gli altri se non in una esplicita presa di posizione a favore o a disfavore di qualcuno, a favore o a disfavore di qualcosa. Il loro pensiero, insomma, non ammetteva equivoci di sorta. Si trattava, in sostanza, di ridare all'artista tutta la libertà di cui aveva bisogno per mantenere intatto il suo prestigio morale e riportarlo alla coscienza d'una storia che non è, né è mai stata, cristallizzazione di un ieri ormai scontato, ma misura itineraria di vita, qualità e grado d'esistenza in continuo divenire. « Una pittura nuova, un nuovo contenuto dell'arte italiana, una nuova posizione di fronte ai problemi del tempo », consigliava Persico ai giovani. E che i giovani come Birolli ne accogliessero le parole e, pur senza sfuggire a nessuna avventura per quanto ardita e spericolata, si abbandonassero ad un lavoro di richiami e di innesti, ad una continua operazione culturale più che creativa, era in quel preciso momento un atto di consapevole e alta moralità, e il solo, in ogni modo, che li mettesse in condizione di riconquistare il tem-

po perduto e riprendere decisamente il passo con l'arte europea.

E' vero, per altro, che dipinti di originale impegno il Birolli non tardò molto a darne fuori. E uno dei primi fu, appunto, il « San Zeno pescatore » del '31, esposto nel febbraio dell'anno seguente in una collettiva alla Galleria del Milione e oggi presente con altre quarantadue opere qui a Venezia, il quale, anche giovandosi di qualche vago apporto matissiano, si rifà soprattutto agli antichi affreschi che l'artista aveva studiato nelle chiese di Verona, di Padova, di Treviso, e ai mosaici di Torcello e di Aquileia. E ciò, evidentemente, non per un mascherato e nostalgico recupero di tipo novecentista, sibbene per una ragionata ricerca in merito al colore, che fornisce qui, nel suo particolare modo di porsi, il primo rilievo ad un intimo atteggiamento espressionistico del pittore, risolto però in accezione lirica e lungi, di conseguenza, dalle forzature e dalle violenze reperibili nell'arte nordica. Del resto, quello del colore fu per lungo tempo un problema basilare per il Birolli, che ad esso dedicò ricerche assidue e, talvolta, disperate addirittura, specie quando, uscito fuori dall'iniziale influsso arcaico, venne accostandosi all'opera di Van Gogh e di Ensor, per risalire lungo siffatta strada fino al Cézanne. Più tardi, nel '41, egli scriveva a questo proposito nei « Taccuini »: « Mentre Sassu da parte sua rompeva, in una cateratta di rossi e di blu, ogni analogia col naturale, io tentavo di rendermi conto di un nuovo processo costruttivo con gli spazi colorati, fermando quasi su una posizione di simbolo le estreme e lancinanti proprietà di un colore ». Che son parole da spiegare come egli, a un certo punto, potesse anche travolgere tale concetto di « estrema e lancinante pro-



Birolli Renato «Ricerca del vero canto». 1957-58

prietà», attribuendo al mezzo coloristico una virtù in sé autonoma, anzi avulsa da ogni altro elemento proprio della pittura, onde raggiungere quella «sensazione cromatica»

di cui parlò l'Argan, la quale, per quanto intensa, sarebbe rimasta soltanto violentemente realistica se, alla fine, non avesse trovato modo di enuclearsi « in funzione di un astratto, di un puro valore dell'essere ». Gli è che, in definitiva, il temperamento più vivo del Birolli, i suoi doni più autentici furon sempre quelli del pittore, nell'ottimo significato del termine: un pittore alla ricerca di una forma libera e rigorosa insieme, che si perfeziona, volta a volta, in maniera diversa, non tanto nella sommossa o nel subbuglio dei sentimenti, dei quali egli dichiarava di diffidare, contrapponendovi invece la sensazione come espressione di un più immediato presente, quanto piuttosto nell'incontro fra sé e la realtà, assunta, oltre il limite fenomenologico, come coscienza di un mondo da conquistare in tutta la sua assolutezza.

Quel fervore di rinnovamento adesso accennato, non era d'altronde esclusivo dei giovani artisti di Milano, ma stava coinvolgendo pure i gruppi di Roma, di Firenze, di Torino, con cui i milanesi ebbero tosto utili contatti e scambi. In siffatto clima, i quadri di Birolli si susseguono numerosi, e alcuni fondamentali, da segnare decisamente le tappe del suo sviluppo: ecco nel '32 il « Ritratto del padre », ove traspare evidente il ricordo di Van Gogh, nel '33 il « Ritratto della madre », nel '35 l'« Eldorado », nel '38 le « Signorine Rossi », eccetera, che accolgono tutti, insieme all'insegnamento di Van Gogh, di Enson e di Kokoschka, anche quello di Cézanne, veduto sui testi autografi nel '36, durante un primo viaggio a Parigi. Quindi, nel '38, nasce il movimento di « Corrente ». « Si trattò, secondo una necessaria prudenza

clandestina — scriverà il Birolli otto anni più tardi — di affermare la libertà dell'artista, contro la pseudo eticità delle dottrine reazionarie, lo svincolamento dei valori pittorici da certi postulati tendenti a isolare il fatto estetico della vita. Fu quella di « Corrente » un'azione che voleva ridare la completa responsabilità dell'uomo all'artista, e rilegittimare il suo linguaggio al di sopra delle malintese tradizioni ». I pittori che vi fecero parte, da Birolli a Badodi, da Cassinari a Guttuso, da Migneco a Morlotti, da Sassu a Treccani, da Valenti a Vedova, anche se animati da una identica fede morale, conservarono tuttavia un loro preciso indirizzo artistico: di modo che è un grave travisamento della verità storica voler individuare nel gruppo di « Corrente » la genesi dell'estetica neorealistica, visto che il neorealismo fu un'impostatura successiva e coloro che vi aderirono e ne divennero magari le figure meglio dichiarate e appariscenti, non lo erano certo allora, movendosi essi invece, durante quegli anni, in un'aura di immagini liriche e di fantasie cromatiche, ora sulla scia di un espressionismo quasi mistico e ora su quella di un attento e lucido postcubismo.

Comunque sia, bisogna dire cotesto: che, per quanto in seno al gruppo i vari atteggiamenti estetici assumessero col tempo una differenziazione sempre più netta, appare come il problema dei giovani si fissasse, subito dopo la Liberazione, intorno all'esperienza picassiana, di cui « Guernica » rispecchiava non solo l'altissimo impegno morale, ma altresì il punto di maggior rottura con le prove fino allora fornite dall'arte francese. Birolli, negli ultimi dipinti di questo periodo — « Cilindri e lanterne » del '40, la « Nuda col velo nero » del '41, il « Ritratto di Quasimodo » del '42,

la « Collina d'autunno » del '43 ed altri — andava esaurendo l'impostazione espressionistica, onde impegnarsi anche lui in una misura stilistica di controllata disciplina, la quale, assorbita la sintassi cubistica, si rivolgeva nuovamente ad un problema di linguaggio (« La donna e la luna » del '46, « Ragazza con gabbia » del '47, « Tavola con cactus » del '49, eccetera), forse in contrasto con la sua genuina natura, ma strettamente legato allo sviluppo artistico contemporaneo. E gli giovò, non foss'altro che per un apporto di « civiltà » meglio scaltrita, capace anche di « penitenza » a petto dei precedenti slanci cromatici, e tale da cavarne un'attitudine di più vibratile e immediata intelligenza sui fatti e sulle cose.

Frattanto, il 1° ottobre del '46, era nato, a Venezia, il « Fronte nuovo delle arti », quasi una logica continuazione di « Corrente », del quale, in effetti, doveva anche, di lì a poco, acutizzare insanabilmente le divergenze fra coloro che insistevano sul valore stilistico dell'opera e coloro che invece puntavano sulla quistione del contenuto. Sicchè non sorprende come, un paio d'anni dopo, il « Fronte » finisse per sciogliersi, e alcuni degli artisti che vi appartenevano trovassero quindi, intorno al '50, un nuovo legame nel cosiddetto « Gruppo degli Otto »: un gruppo il quale, come scrisse il Venturi, non voleva essere nè astrattista nè realista, sibbene usava il linguaggio pittorico disceso dall'esperienza dei cubisti, degli espressionisti e degli astrattisti. E il Birolli fu di questi ultimi dopo che, partito già alla fine del '46 per la Francia, era venuto temperando, come s'è detto, tramite anche i contatti con il Bazaine, l'Estève, il Gischia, il Manessier e il Pignon, la sua indole

romantica nelle forme di una pittura sempre più controllata, ma anche più autonoma, intesa a far leva sul potere evocativo della fantasia e a svelare della realtà, attraverso l'esperienza degli occhi, la emozione del cuore.

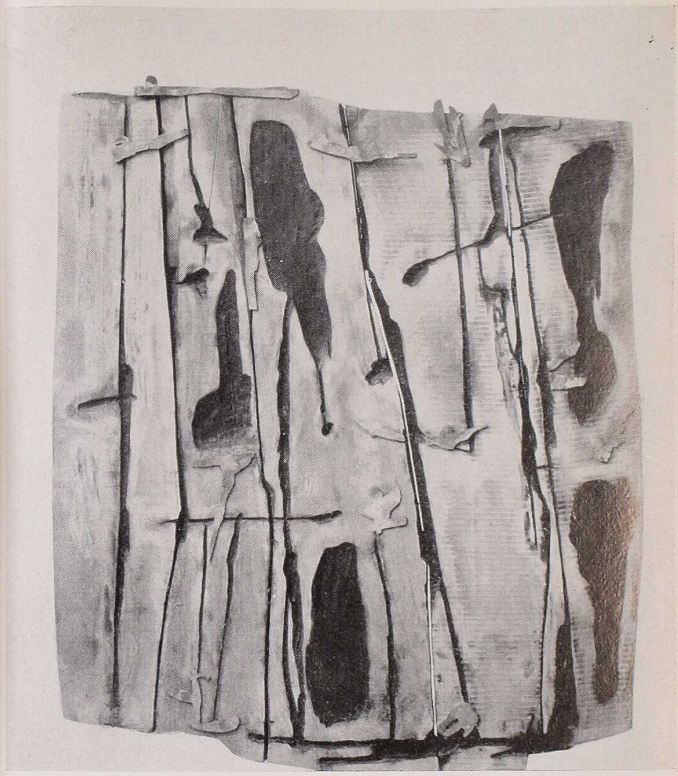
Così, alla fine, i due periodi fondamentali del Birolli, quello che dal '31 corre al '47 e quello che dal '47 tocca su per giù il '55, si chiudono in una serie di dipinti d'altissima pregnanza lirica (e si vedano, in Biennale, « Luna nella roggia » del '55, « Vendemmia nelle Cinqueterre » del '56, « Canto polare fiammingo n. 1 » del '57, « Ricerca del vero canto » del '57-58, ed altri parecchi), che rimettevano il pittore in prima fila, proprio alla vigilia della sua scomparsa, fra coloro che nella verità dell'arte vedono la verità dell'uomo, ognora vivo all'esperienza della cultura e partecipe di un dibattito in cui si afferma il diritto alla libera espressione dei moti dell'animo.

* * *

I quattro maggiori premi ufficiali, di due milioni ciascuno, istituiti dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, dal Comune e dalla Provincia di Venezia, che ad ogni sua edizione la Biennale mette in palio, sono andati quest'anno ai pittori Emilio Vedova, Jean Fautrier e Hans Hartung e allo scultore Pietro Consagra. E la designazione operata dalla giuria (vi facevano parte Herbert Read, Vicente Anguilera Cerni, Giulio Carlo Argan, Werner Haftmann, Zdzislaw Kepinsky, Jean Leymarie e Giuseppe Marchiori) può aver accontentato parecchi, anche se a parer nostro era procedura più giusta e opportuna scegliere fra gli stranieri, come s'è fatto per gli italiani (e il regolamento, del

resto, lo consigliava), un pittore e uno scultore, invece che due pittori. E non crediamo che lo scultore meritevole mancasse. Vien da pensare di conseguenza che, se i membri della giuria furono unanimi nell'attribuire il premio al Vedova e al Consagra, essi vennero poi a trovarsi in disaccordo sul nome del pittore straniero, alcuni parteggiando per Hartung e alcuni per Fautrier, e con tanta irriducibile pertinacia da dover risolvere la vertenza nel non lodevole compromesso che li ammise al premio entrambi, sacrificando la possibile candidatura di uno scultore.

Ciò a parte, il premio dato a Emilio Vedova è senz'altro per noi uno dei più degni fra i molti distribuiti nelle sette Biennali del dopoguerra. Il pittore ha qui una dozzina di grandi tele, create nel '58, '59 e 60, in cui, come scrive l'Argan presentandole, non solo riafferma con termini d'estrema drammaticità l'esistenza di un problema europeo, che impegna l'artista in una superiore e continuamente mutevole posizione di coscienza, ma precisa altresì « la sua posizione nei confronti della pittura informale, di materia e di gesto ». Non v'è equivoco nell'attività sua, tutto è esplicito, pur nella tesa e talvolta arrovellata concitazione donde l'opera nasce, e della quale conserva anche i caratteri veementi quasi a puntualizzare, si direbbe, le ragioni profonde della propria origine e del proprio diritto alla esistenza. E già i titoli che il pittore dà ai suoi lavori sono significanti di cotesta fede che non ammette « un'esistenza al di là dell'esistenza storica, al di là del problema »: « Immagine del tempo », « Contrasto », « Scontro di situazioni », « Varsavia », « Spagna », « Sopraffazione », « Presenza », eccetera. E allora, chi consideri il Vedova accanto ad alcuni degli artisti più validi dei nostri giorni, dovrà riconoscere che, per esempio, se l'opera di un Wols è da accettarsi, in



Consagra Pietro «Colloquio senza moglie».

qualche inflessione, come presentimento o avvisaglia dell'informale, e quella di un «certo» Fautrier come esemplificazione in atto di esso medesimo, la sua al contrario vi si oppone, proprio nell'emergenza della materia, che

s'adegua, sì, all'esistenzialità del gesto, ma con atto consapevole, inteso a documentare, in pluralità di motivi, ogni azione e reazione dell'uomo d'oggi. Vedova, infatti, di fronte a qualsiasi agire fuori della coscienza, affaccia e sostiene la « sua » coscienza, la quale vuole essere presente in ogni modo, attraverso impulsi intensi e umani, cui risponde nell'opera la materia stessa, scabra, aspra, opaca, senza compiacenze di sorta, che mischia talora il colore al gesso, alla sabbia, al carbone. Ma è una materia che non aggredisce l'artista per renderlo schiavo della contingenza, sibbene risulta dominata dal gesto, e vi corrisponde perfettamente, così da fondersi ad esso in una consustanzialità inedita e sempre variabile, garantendone l'autenticità e la immediatezza in un valore di partecipazioni vive, di esperienze continue, di là dalle ideologie e dagli apriorismi di ogni sorta, fedele all'uomo, alla responsabilità con cui egli consuma la sua esistenza. E fu ancora l'Argan, una volta, che fece acutamente cenno, appunto per Vedova, ad un suo essere persino « nella cronaca », come prova di un intervento ognora attivo al formarsi della storia. Non per nulla il pittore parla spesso di una nuova dimensione di spazio e di tempo, realizzata nei suoi quadri, dove egli ricerca e ritrova se stesso in una misura che è quella dell'uomo contemporaneo.

* * *

Ogni espositore, come s'è avvertito in principio, è presente in Biennale con un numero d'opere sufficienti a definirne la personalità. Alberto Magnelli ne ha una ventina.

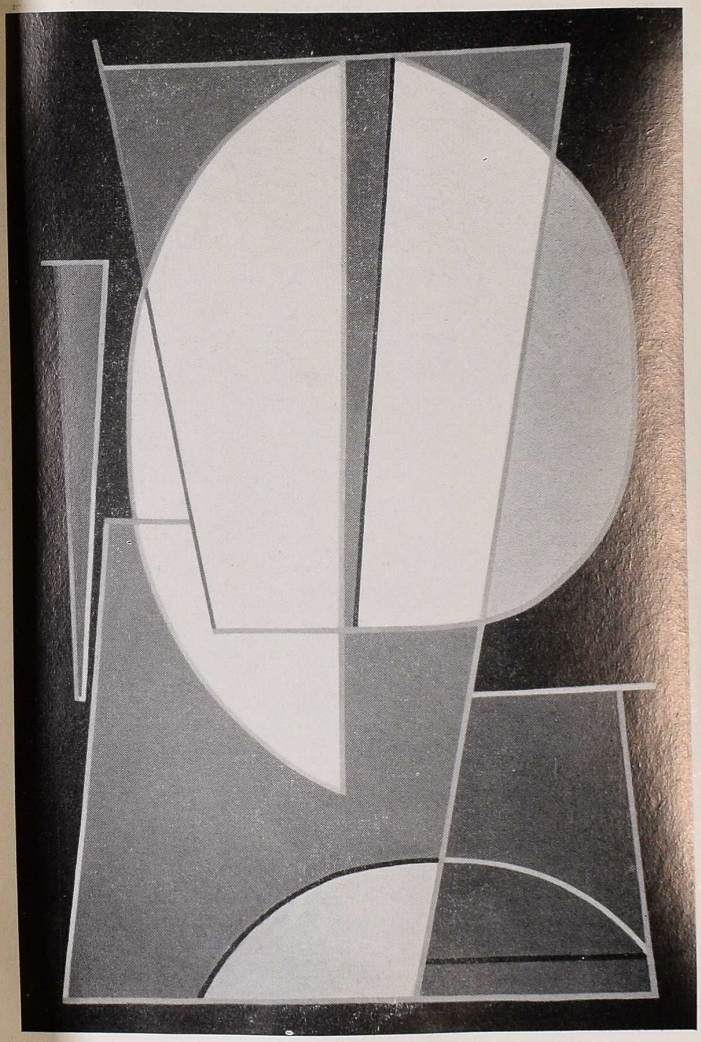
Ci ricordiamo benissimo la mostra ch'egli ebbe ai Giardini nel '50, però questa d'oggi ci sembra ancora più selezionata e attraente. Toscano, anzi fiorentino, Magnelli vive in Francia, dove è considerato come l'esponente più in vista dell'astrattismo ortodosso. Il suo avvio risale agli anni in cui nascevano il cubismo e il futurismo, ma se pure in contatto con gli artisti e i critici assertori di tali movimenti, egli non vi aderì, mentre venne invece impegnandosi in particolari esperienze, volte a semplificare al massimo sia il colore che le forme: e nel '15 già presentava le prime composizioni d'impronta astrattista. Tanto che, dopo aver toccato altre esperienze (un lungo periodo realistico e quello cosiddetto delle « pietre »), il Magnelli individuava il proprio linguaggio espressivo in un'astrazione di stretto rigore geometrico, specchio fedele di una limpida e lucida idea del mondo e della bellezza ideale. E si vedano, appunto, i quadri esposti, tutti probanti del lavoro da lui condotto negli ultimi anni. Non una speculazione puramente intellettuale, la sua: in queste opere il colore è tuttavia luce di natura, filtrata dalla memoria, e la ricerca di uno spazio interiore tempera, per così dire, il calcolo che la guida e regge in un'esigenza propriamente pittorica, la quale rivela, insieme all'insopprimibile proposito d'una chiarezza e di un ordine d'indubbia ascendenza toscana, anche una sensibilità non negata o chiusa alle voci del mondo reale. In un clima affatto diverso si svolge l'opera di Alberto Burri, che qualcuno ha creduto di poter aggregare al movimento dell'informale: e non ci sembra vedesse giusto. All'inizio o, per dir meglio, al tempo dello « scandalo » suscitato dai suoi sacchi e stracci ricuciti, dalle carte incollate e dai le-

gni bruciacchiati, raccolti e ricomposti in « una sorta di trompe-l'oeil a rovescio », nel quale non era « la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura » (Argan), il Burri aveva saputo trarre da quelle materie consunte, da quei brandelli cenciosi, da tutti quei relitti di naufragio, un senso di caducità, di disfacimento e corruzione, dove il richiamo all'esistenza umana, avvilita e umiliata negli impulsi e slanci più genuini e nobili, assumeva un accento d'angoscia e, a volte, di sincera e profonda commozione (e non si dimentichi che egli ha trascorso un lungo tempo nei campi di concentramento). Poi, agli stracci il Burri ha aggiunto altri elementi, altre materie: residui ferrosi, avanzi e scarti d'officina, lamiere, lastre metalliche. Svanita ormai l'eco dell'antico scandalo, anche la pena e la pietà vennero cedendo a poco a poco a un fare che si direbbe sensorio e, per certo verso, edonistico ed estetizzante. E non v'è automatismo di gesto in lui, non disfrenamento di istinti, ma un calcolo esatto, un controllo continuo da risolversi spesso nella maestria compiaciuta e negli stilismi, insomma nel gusto del « bel quadro », di raffinata e persino preziosa invenzione. Pure la pittura di Afro sembra talvolta abbandonarsi all'eleganza, per la finezza squisita del colore e il ritmo bilanciatissimo delle forme. Ma è un'eleganza fantastica, non già grammaticale: in quanto s'avverte subito come il pittore risalga, nell'impegno di conquistarla, da un fondo di intuizioni inquiete, di cui nello svolgimento del lavoro concilia ogni dissidio, ogni contrasto, e converte quindi in immagini via via rasserenate, d'ordine contemplativo e lirico, trovando così un durevole accordo tra la sottile cultura che possiede e l'ansiosa passione che anima il suo desiderio di esprimersi.

Anche la personale di Bruno Cassinari è assai bella. E

Vedova Emilio «Varsavia n. 1 V» 1959-60.

per la pittura sua, ciò che conta non è lo stabilire quanto vi sia di figurativo o di antifigurativo, ma unicamente ciò che si realizza come fantasma lirico. Vogliamo dire, in sostanza, che Cassinari è arrivato ad un punto in cui, rinneghi o meno la realtà delle apparenze visive, l'oggetto donde egli parte non riappare in fine che come presenza di una personale visione. E dice bene l'Apollonio che qui non v'è nè edonismo, nè automatismo, nè puro istinto: se mai, Cassinari ricerca «la suggestione poetica in un ordine di accordi liberamente scelti tra i suggerimenti del dato naturalistico e quelli del corredo fantastico e formale». In quanto ad Antonio Corpora, è evidente il profitto che poterono recargli le più recenti esperienze dell'arte internazionale, ma senza che egli s'ancorasse all'una o all'altra, neanche per simpatia elettiva; e la consistenza linguistica che gliene venne gli permise di ritrovarsi nella pienezza del suo impegno morale. Antonio Music, nei tanti anni che lo conosciamo, ha sottoposto lentamente il dato realistico dei suoi lontani quadri ad un processo di continua revisione per espungerne l'elemento descrittivo. Un lavoro assiduo e fedele. Ed ora i paesi della sua infanzia egli li riscopre in una atmosfera allusiva, di evocazioni e ricordi contemplati, ove la visione si fa sogno e questo si enuclea in un'immagine astratta, ma subito riportabile senza incertezze alla realtà. Tanto pacato e raccolto il Music quanto violento e quasi frenetico Mattia Moreni, che porta gli slanci contraddittori del suo spirito in una vibrata tensione di



Magnelli Alberto «Coordinazione» 1957.

lavoro, nella quale, come afferma il Tapié. egli « vive intensamente e totalmente quella che è per lui, l'avventura pittorica », cavandone opere ricche di autentici valori creativi. Sergio Romiti ha raccolto, nello schieramento della sua mostra, anche opere lontane, del '49 e del '52, insieme alle più recenti, degli ultimi anni. E si può reperire in queste, portato ad una maggiore limpidezza d'immagine, il sentimento di quelle, aperto alla chiarità luminosa dell'insegnamento morandiano: apparizioni rapide, quasi furtive, dentro uno spazio-luce, modulate in passaggi lievi e trasparenti, che si rarefanno nel segno di una geometria allusiva, con echi e pause di una sottile e penetrante emotività.

Di grande equilibrio ci sembrano inoltre le mostre di Alfredo Chighine ed Emilio Scanavino: quindici dipinti bene scelti per il primo, a riprova di quel colloquio con la realtà che egli conduce ininterrottamente onde poterla afferrare fuor dai compromessi; e sette per il secondo, tutti d'accento drammatico, nei quali, dice l'Apollonio, gli enumerati dell'immagine, se pur inattesi o inesplicabili a prima vista, finiscono poi per esprimere una consapevolezza di lavoro lungamente maturata. E ricorderemo ancora Franco Francese, il quale sa far coincidere nel proprio « realismo » espressionistico la realtà quotidiana con i modi di vedere e di sentire che gli sono conformi; Giuseppe Zigaina, che

nella concitazione veemente del suo linguaggio d'oggi rivela la sollecitudine non già di modificare o sostituire i temi di ieri, ma di elaborarne i contenuti in una libertà interpretativa che con l'istanza umana affermi anche quella formale, entrambe accolte e fuse nell'unità dell'immagine; Pietro Sadum, fedele, ma in termini propri, alla lezione di Morandi; Cesare Peverelli, favoloso « narratore » di situazioni surreali; il napoletano Domenico Spinosa; il romano Pietro Dorazio. In quanto a Renato Guttuso resta fondamentale ciò che il Longhi gli scrisse in una lettera del '58, definendolo pittore di « vita » per « il sangue caldo di una irrompente vitalità » che ha sempre circolato nel suo « aspro e instancabile divenire ». Chi badi, difatti, ad alcuni dei suoi quadri esposti a Venezia, anche se meno impegnati e ambiziosi d'altri che già vedemmo in Biennale, nota tosto come l'artista coltivi una visione che non sopporta indugi e si realizza d'impeto, emotivo e comunicante, da lasciar per la strada, a grande distanza, tanti altri che il realismo hanno inteso, o vogliono intendere, soltanto in chiave populista. E potrà magari accadere anche quello che il Longhi intuisce: che siffatta « allegra violenza » e « aggressiva pietà » servano a riscattare « quest'ultimo "otium" moderno che è l'estetismo dell'angoscia ».

* * *

Dopo i pittori, ecco i grafici e gli scultori. E vediamo, fra i primi, Mino Maccari, con una sala gremitissima di disegni, incisioni e inchiostri, in cui il suo sentimento della

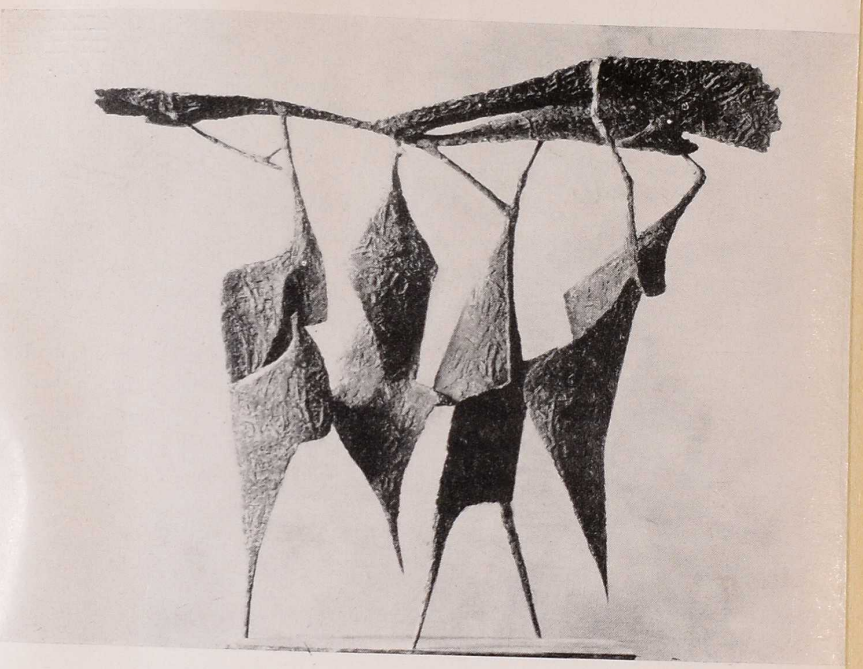
vita tocca vertici di un'ironia sottile e bruciante, non immemore talora dell'amaro sarcasmo di un Rouault e della satira spietata di un Grosz, e che a volte sembra anche divertirsi sulle forme di Picasso. E Giovanni Korompai, il quale viene dalle file del secondo futurismo, dove, tra il '20 e il '30, ha maturato il concetto di un linguaggio moderno, che ora sviluppa in una serie di acqueforti, raffinatissime nel segno e calcolatissime nella struttura formale: e tanto l'abilità grande quanto il rigoroso equilibrio geometrico non irrigidiscono nè gelano mai coteste sue visioni astratte, ma all'opposto ne aiutano la lettura, sottolineandone la tersa e concisa bellezza. E Giuseppe Guerreschi, incisore coraggioso, d'impronta realistica, tutto teso a cogliere il mondo angoscioso e tragico dei nostri giorni. E Giustino Valieri, che nei disegni a matita, inchiostro e tempera rivela, dice il Valsecchi, un paesaggio interiore, il quale « sopraffà più che contagiare il paesaggio e le figure che ne formano il pretesto ». E Luciano De Vita che, uscito dalla scuola di Morandi, va risolvendo via via i dati oggettivi di un tempo in apparizioni fantastiche, di severa coerenza stilistica. E, in fine, Renato Volpini, di una felice scioltezza immaginativa, che impiega con intelligenza, traendone accenti di non gratuito e generico effetto.

Se alcuni dei pittori presenti in Biennale rivelano qui e lì una certa stanchezza, per l'insistenza su motivi già noti e l'impegno di sostenere una tensione altre volte spontanea ed ora alquanto forzata, gli scultori, invece, si direbbe vogliano imporsi con una varietà e validità di soluzioni linguistiche, quali non ebbero mai, o molto di rado, fino ad oggi. Certo, comunque, che la scultura italiana segna parecchi punti al suo attivo, in cotesta Esposizione. E dispiace, in verità, che quella piccola retrospettiva di Arturo

Martini che, secondo il programma stabilito a suo tempo, avrebbe dovuto allineare i rilievi scolpiti per l'Arengario di Milano, non si sia potuta allestire; come dispiace altresì che un artista dell'importanza e della fama di Marino Marini abbia rinunciato all'invito rivoltogli dalla Sottocommissione e manchi ai Giardini. In tutto son dieci gli scultori che espongono nel padiglione italiano, e, come s'è ricordato più sopra, il primo premio per la scultura è andato quest'anno a Pietro Consagra, nato a Mazzara del Vallo (Trapani) quarant'anni or sono. Dopo un viaggio a Parigi, intrapreso nel '46, Consagra fondava nel '47 il gruppo « Forma », e nel '52 pubblicava il saggio « Necessità della scultura », sostenendo in esso una visione in chiave astrattista. Non un astrattismo di derivazione cubistica o futuristica, e nemmeno di rimedio, volto a schematizzare la realtà naturale, sibbene imperniato sulle idee e capace di comunicarle attraverso la materia della scultura. E scriveva infatti: « Non voglio fare oggetti di estetica, ma esprimere un'idea da scultore come commento alle tesi, alle azioni di una società che si trova di fronte alle soluzioni di gravi problemi. L'idea preponderante del mio lavoro è di esprimere il ritmo drammatico della vita di oggi con elementi plastici che dovrebbero essere la sintesi formale delle azioni dell'uomo a contatto con gli ingranaggi di questa società ». Le poetiche degli artisti valgono quel che valgono, si capisce; e in quanto al Consagra, che egli abbia fatto di tutto per tener fede alla propria non ci par dubbio, anche se in qualche momento, natura complessa com'è, non riusciva a respingere impulsi e concetti che ad essa parevano contrastare. Qui, a Venezia, le sue opere sono del '58, '59 e '60, in legno, in bronzo, in travertino, e costituiscono una sorta di

variazione sul motivo del « colloquio », di cui lo scultore esprime il carattere ora « duro », ora « fermo », ora « abulico », ora « definitivo », ora « felice », ora « segreto », ora « diabolico ». E' evidente una volontà di discorso in questi suoi blocchi squadrati con energia, in queste forme verticali, scalfite, incise, scavate dal fuoco, rotte da fenditure e squarci improvvisi: e si tratta di un discorso il quale, svolgendosi spesso in un'aura allegorica e analogica, non potrebbe non cercare, di conseguenza, un sostegno o, meglio, una conciliazione nella realtà stessa che lo ha promosso e sviluppato.

Uno scultore da tenere in seria considerazione è Luciano Minguzzi. E non da oggi, soltanto. I suoi ideali sono semplici, partecipi della cultura figurativa attuale, ma sempre in rapporto diretto con la vita, che a quella, appunto, gli consente di giungere e intenderla in accezione attiva, di lavoro meditato e faticato. L'importante, dice Minguzzi, « è essere vivi, e non si può negare che questo secolo lo sia »; e importante è, inoltre, il convincersi « che l'arte d'oggi non deve e non può viaggiare sul tranvai a cavalli ». Nella sua ricerca attuale *Minguzzi* prosegue lo sforzo di realizzare figure immerse nella luce e nello spazio, e che di cotesta luce e di cotesto spazio esse vivano. « Studio per ombre nel bosco », « Fine del guerriero », Memoria dell'uomo del Lager », tutti bronzi del '59, « Nuovo guerriero » e « Luci nel bosco », entrambi del '60, son lavori probanti del suo cammino in tale senso, e costituiscono, insieme, dei punti d'arrivo e delle aperture verso nuove soluzioni dell'immagine plastica. Nella scultura di Agenore Fabbri l'aderenza alla realtà drammatica e paurosa della



Minguzzi Luciano « Pas de quatre ».

vita d'oggi, e delle sciagure terribili che essa ci minaccia, s'esprime in forme tra reali e fantastiche, come l'« *Uomo atomizzato* » del '59 o i vari « Personaggi » spaziali e lunari del '60, corrosi e deformati, costrutti d'elementi eterogenei e allusivi, dove la sembianza umana, quando lo scultore è al suo meglio e non insiste in compiacenze spettacolari, pare davvero modellata dall'angoscia e dalla morte. Si può dire

che Mirko, per rompere la tradizione classicista, donde si era mosso, abbia avviato un lungo viaggio nel tempo, verso le civiltà primordiali, attratto da quel che di misterioso e magico esse contengono: e i suoi « totem », i suoi « idoli », i suoi « motivi ancestrali » e tutti i suoi « personaggi » ne rispecchiano, in visioni astratte, i simboli enigmatici e le cabale arcane. Ma non, per altro, senza che la suggestione dell'antico si giovi anche dell'insegnamento moderno, e sugli enigmi strani dell'Oriente o sugli embemi delle stele azteche lascino un segno ben visibile le strutturazioni di uno Zadkine, di un Achipenko o, in genere, della sintassi cubistica.

Da parecchi anni ormai Berto Lardera è passato dalla plastica figurativa a quella astratta bidimensionale e, quindi, non figurativa tridimensionale. Oggi egli lavora in ferro, acciaio e rame, innalzando figure geometriche con lamiere che si intersecano, e creando architetture spaziali che si disegnano nell'aria e vibrano nello spazio, afferma il Marchiori, con i « tagli netti e frastagliati dei propri contorni ». La scultura di Leoncillo è fatta di frammenti, tutta rottura e amputazioni nette, instintive e irrazionali, che lasciano sulla ceramica, violentemente colorata, delle ferite bianche, abbaglianti, ed è la materia che prevale nella costituzione dell'immagine, una materia sommossa e tumultuosa, quasi da ritenersi ancora in bollore. Ed ecco quindi Francesco Somaini, con i suoi blocchi di ferro e di piombo, che alternano le superfici scabre a quelle levigate; e Quinto Ghermandi con le sue immagini di abilissima modulazione, intese a significare un'ala, un momento del volo, una foglia, una palma, un albero, eccetera, aperte alla luce e mosse da una vita interiore; e Augusto Perez, di un figurativismo

teso nella deformazione espressionistica, se pur sopita qui e lì da un gusto per il racconto, a volte anche troppo facile e corrivo.

* * *

I paesi stranieri che quest'anno partecipano alla Biennale sono trentadue: alcuni non ancora in possesso di un padiglione proprio (Irlanda, Perù, Islanda, Portogallo, Iran, Liberia, Ceylon e Brasile) accolti nel palazzo centrale; tutti gli altri (Austria, Belgio, Canadà, Cecoslovacchia, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, Israele, Jugoslavia, Olanda, Polonia, Repubblica araba unita, Romania, Spagna, Stati Uniti, Svizzera, Ungheria, U.R.S.S., Uruguay e Venezuela) nei padiglioni di loro proprietà. S'aggiunga che il palazzo centrale, oltre alle nazioni citate, ospita pure le retrospettive di Kurt Schwitters, di Costantin Brancusi e di Erich Mendelsohn e una vastissima personale di Jean Fautrier. Trentadue paesi, oltre all'Italia, fanno un bel numero: non foss'altro che a riprova del credito che l'Esposizione veneziana gode tuttavia nel mondo, poichè si sa bene che, in quanto alle nazioni che davvero valgono qualche cosa nella stretta cerchia dell'espressione artistica, le dita delle due mani bastano a contarle, e forse n'avanza. Ma serve lo stesso trovarsi sotto gli occhi questo vastissimo panorama, per renderci edotti di ciò che succede in giro, nel campo delle arti, e in che modi le idee e i propositi si dif-

fondano, e quali risultati i vari popoli ne sappiano cavare, in ogni parte della terra.

Kurt Schwitters, nato ad Hannover, in Germania, il 20 giugno 1887 e morto ad Ambleside, in Gran Bretagna, l'8 gennaio 1948, fu l'« inventore », durante gli anni del gran disordine, dell'anarchia e dell'inflazione tedesca, cioè nel tempo del primo dopoguerra, di una sorta di dadaismo personale, che egli denominò « Merz ». Il suo avvio si svolse però, dopo gli studi ad Hannover e all'Accademia di Dresda, in modo affatto regolare, anzi addirittura scolastico, nell'àmbito della ritrattistica. Ma quando conobbe le opere di Kandinsky e di Franz Marc, e ne subì l'influenza, egli abbandonava tosto il precedente modo di dipingere, e nel '23, dando inizio alla pubblicazione di una rivista intitolata anch'essa « Merz » (che uscì, in una ventina di numeri, fino al 32), creava altresì, nella sua casa, una fantasiosa colonna, di sorprendente architettura, che veniva via via sviluppando e decorando con le cose più eterogenee e strane che gli capitassero sotto mano e che, ovunque si trovasse, egli fedelmente raccoglieva. E a tale creazione, distrutta poi da una bomba durante la seconda guerra mondiale, Schwitters dedicò nientemeno che un decennio. Ora, le opere raccolte in Biennale, quasi tutte dei collages, possono rendere un'idea abbastanza precisa di quel suo famoso lavoro. Schwitters, ha scritto il Seuphor, è l'infanzia ritrovata. I suoi quadri si direbbe nascano per caso: essi, in effetti, si compongono degli oggetti più futili e anonimi, biglietti del tram, dei bottoni, giornali vecchi e stracciati, dei pezzi di stoffa, delle piume, frammenti di vetro e di ferro, legni corrosi e persino dei ciuffi di capelli, accostati in una particolare maniera compositiva, che li svuota della realtà e della funzione che possedevano in antecedenza, per caricarli invece di un

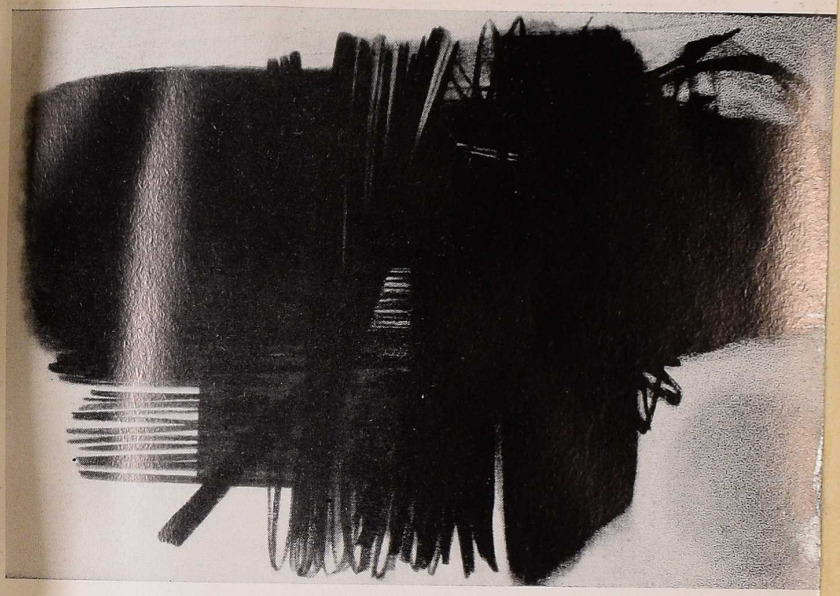
Fabbri Agenore «Uomo atomizzato» 1959 (particolare).

significato nuovo, che acquistano, con una spontaneità misteriosa, di lirica risonanza, appena sistemati nel contesto strutturale dell'opera. Che poi per Schwitters un siffatto modo comporre (e lo spirito dada vi si scorge con evidenza) sottintendesse una protesta contro i comuni procedimenti della pittura accademica, è, di certo, fatto verissimo: una protesta di ribelle, ma anche un sentimento d'ironica compassione e di rassegnata amarezza per tutte quelle cose di cui l'uomo si serve e quindi abbandona dopo l'uso, e che non di meno conservano, come i relitti di un naufragio che l'onda butta sulla spiaggia, l'impronta, il segno della sua presenza, della sua vita. La retrospettiva di Costantin Brancusi non annovera che dieci sculture, ma importanti e di alto significato per la conoscenza dell'artista. Nato in Romania, a Pestisani, il 21 novembre del 1876, e morto a Parigi il 16 marzo del 1957, dove s'era stabilito fin dal 1902, Brancusi conta nella storia artistica come uno dei grandi precursori della scultura moderna. Voleva raggiungere il volume puro, plasmare la materia senza cedere a compromessi di sorta, conquistare la bellezza essenziale nella semplicità e nudità delle forme. La « recherche de l'absolu » impegnò tutta la sua esistenza, durata ottantuno anni, in un lavoro lento e assiduo, intorno ad un limitato numero di temi, ogni volta pazientemente e tenacemente elaborati. Mondrian, senza dubbio, gli può stare a lato, ma, come annota la Gedion-Welcker, con questo di diverso: che mentre nella meditazione figurale dell'artista olandese « domina l'atteggiamento puritano »,

in quella dell'artista romeno, all'opposto, l'idea scaturisce « da un'immagine del mondo mediterranea, più succosa, quasi da un'astratta filosofia orientale », cui non è estranea per altro una « grecità » da riportarsi al rigore degli antichi idoli cicladici, ma senza nostalgie arcaiche o intellettualistici ritorni alla preistoria. E si veda, fra l'altro, qui in Biennale, la « Saggezza » che è dell'8, il legno della « Cariatide » del '15, « Mademoiselle Poganv » del '20, « Adamo ed Eva » del '25 e quel sorprendente « Uccello » che riassume lo svolgimento del tema plastico attraverso i molti stadi di un processo di raffinatura e purificazione della forma, tanto ostinato quanto geniale. E i meglio scultori d'avanguardia contemporanei seppero trar molto profitto dai suoi esempi. In quanto ad Erich Mendelshon (Allenstein 1888 - San Francisco 1953), la sua mostra raccoglie un centinaio di bozzetti, che illustrano quella visione plastica dinamica e pittorica dell'architettura, la quale fece di lui un autentico maestro del movimento moderno e, al tempo stesso, mise in luce la sua espressione grafica come una delle più originali che l'arte tedesca abbia avuto fra le due guerre.

Pittore figurativo fin verso il '28, realista dapprima e quindi d'un personale espressionismo, Jean Fautrier, nato a Parigi sessantadue anni or sono, cominciò intorno a quel tempo a dar fuori le sue opere informali, o materico-informali, non senza per altro intercalare queste con quelle. Ma fu durante la guerra che la nuova espressione, di cui oggi è considerato l'iniziatore, si determinò risolutamente in lui, con la serie famosa degli « Otages », quadri di pic-

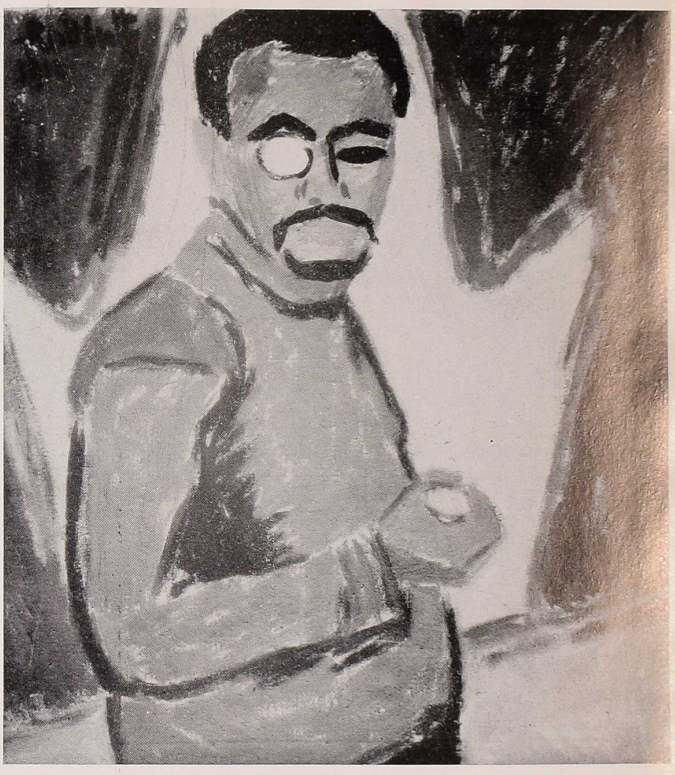
Brancusi Costantin «Budda»



Hans Hartung T 1950 - 7, 1950.

colo formato, che André Malraux definì « geroglifici della sofferenza », in cui densi strati di biacca e di compatta materia, stesi su fondi d'un verde chiaro, raffigurano o, per dir meglio, suggeriscono l'idea di vaghe, larvali immagini, volti fuggevoli, teste informi, corrose dalla miseria, sconvolte dallo spavento e dal dolore, private d'ogni dignità e condizione umana. La serie venne esposta da Drouin nel '45, con una presentazione, appunto, di Mal-

raux; e il Tapié scrisse, in quell'occasione, che gli « Otages » di Fautrier e le « Hautes pates » di Dubuffet, non solo costituivano due avvenimenti « boulversants », ma aprivano anche la strada ad un « art autre », un'altra arte, affidata alla sola espressività e avversa ad ogni sorta di accademismo astratto. La storia del pittore è parecchio movimentata e interessante. Decenne, mortogli il padre, egli è condotto a Londra, dove tre anni dopo viene ammesso in quella roccaforte del conformismo che è l'Accademia Reale. La guerra del '14 lo richiama in Francia, ed è ferito e gasato al fronte; poi, quando riprende a dipingere, non trova, per esporre i suoi quadri, altro ambiente che un garage. Dal '30, rifugiatosi sulle alpi a far l'albergatore e a impartire lezioni di sci, egli comincia a mandare a Parigi le opere che viene creando: le « Litografie dell'inferno » nate nel '28, la serie dei « Ghiacciai » e quella dei « Paesaggi » che sono del '29, e quindi i « Nudi » del '43, gli « Ostaggi » del '44, le « Scatole » del '50, gli « Oggetti » del '55. E' curioso notare come, nemmeno ai suoi inizi, Fautrier non abbia sentito il cubismo, le formulazioni del quale andavano influenzando e permeando quasi tutta l'arte di allora. Gli è che, più che alla pittura del tempo suo, egli ha badato alla poesia, a quella di Rimbaud massimamente, ma anche dei suoi amici (che son tutti letterati), l'Eluard, il Ganzo, il Battaile, il Malraux, il Paulhan, il Ponge, l'Ungaretti. Non di meno, come precisa benissimo Palma Bucarelli, la quale, non solo presenta l'artista nel catalogo, ma gli ha pure dedicato un ampio, fondamentale volume, uscito proprio in questi giorni presso « il Saggiatore » di Milano (prefazione di



Karl Schmidt-Rottluff « Autoritratto con monocolo » 1910.

Ungaretti, 16 illustrazioni a colori, 32 in nero e catalogo delle opere con 700 riproduzioni), l'importante è che la relazione con la poesia non abbia dato luogo a una pittura poetica, anche se, in effetti, Fautrier costruisce l'immagine pittorica nel tempo e nello spazio come l'immagine della poesia. « La materia è l'equivalente della parola e, se ha una realtà viva come la parola ha una realtà sonora, della parola ha anche la dimensione, la profondità storica. E come la parola poetica è suono e non cosa, e riceve senso d'immagine dal tempo e dal ritmo, così la materia pittorica si colora e prende significato, secondo il movimento vitale dell'immagine nascente ». La mostra veneziana documenta il Fautrier con centotrenta opere, eseguite fra il '28 e il '60, cioè in quasi tutto l'arco del suo sviluppo, e l'impressione che se ne trae visitandola è quella di non trovarsi di fronte ad un astratto puro, sibbene ad un artista d'ascendenza espressionistica, ma d'un espressionismo filtrato attraverso certe preziosità culturali dell'astrattismo, dove la letteratura ha un suo peso, quasi una sua simbologia. La materia-colore che egli usa è freschissima, per quanto elaborata, stratificata, spiaccicata e dilatata dalla paletta o dal coltello. Una materia elegante, si direbbe, blandita con piacere e delicatezza, la quale, se mai, più che esprimere attraverso un disfacimento organico di grumi e coaguli fermentanti, chiude in sè, nella sua forza segreta, quei sensi d'orrore, di carne sanguinante, di supplizio e martirio, che essa, in certi momenti, finisce per esprimere. E si vorrebbe insistere su questa ultima limitazione: in quanto non sempre Fautrier è il pittore dell'inquietitudine, dell'angoscia e della tragedia. Vi son momenti, infatti, in cui egli pare rinunci allo sconforto e allo sgomento, per rimanere soprattutto un artista ingegnoso, disinvolto, sicuro di sè, raffinato, forse anche

magico. E ha ragione il Read quando afferma che « magia è parola ambigua, che implica talvolta bellezza e talvolta terrore »: una parola, insomma, che « si addice alla pittura di Jean Fautrier ».

* * *

Fra le altre mostre straniere prende deciso spicco quella di Hans Hartung, allestita nel padiglione della Francia. L'artista tedesco, naturalizzato francese, espone, accanto ai pittori Zao Wou Ki e Camille Bryen, allo scultore Robert Couturier, al bianconerista Henri Michaux e ad altri, una ventina di dipinti che sono fra i più validi e significanti di tutta la Biennale. La sua formazione si è svolta parte in Germania e parte in Francia. Tuttavia, ancor prima di stabilirsi a Parigi (il che avvenne nel '35) egli scopriva l'arte astratta già nel '21, dopo aver studiato Rembrandt, Goya e gli espressionisti tedeschi. E fra gli astrattisti è stato uno di coloro cui i pittori della media generazione d'ogni paese hanno maggiormente posto attenzione. Hartung dice: « L'espression de notre art sera d'autant plus saisissant et valable pour beaucoup d'hommes que nous pénétrons dans les couches les plus profondes de notre être ». Che son parole da riferirsi all'opera di molti, ma specie alla sua, la quale s'impone per le mirabili capacità evocative di un segno, che genera e determina nel proprio svolgimento degli autentici valori di colore e di spazio, raggiungendo un'alta efficacia di linguaggio poetico.

Anche nel padiglione germanico s'incontrano alcuni artisti notevoli: Willi Baumeister, morto a Stoccarda cin-

que anni or sono, il finissimo Julius Bissier, e soprattutto il settantaseienne Karl Schmidth-Rottluff, il quale, con Kierchner ed Heckel, è stato uno dei fondatori della Brücke, sorta a Dresda nel '5. I quadri esposti ne segnano l'evoluzione dal '6 al '58, sempre, si può affermare, su di una medesima linea, fedele alle formulazioni del primo espressionismo. Un padiglione tanto attraente quanto singolare è quello giapponese, che schiera Key Sato, il cui lirismo orientale si fonde alle esperienze europee, il giovane Toshimitsu Imai, che s'esprime con un'energia quasi allucinante su tele di vaste dimensioni, Yoshishige Saito, un astrattista che non ha perduto i caratteri nativi, e Yozo Hamaguchi, le incisioni del quale sono realizzate con una tecnica di sorprendente e misuratissima resa. In Gran Bretagna, da citare particolarmente due personali, quella del pittore Victor Pasmore e quella dello scultore Eduardo Paolozzi: il primo, artista figurativo fino al 1947, si volse quindi, sùbito dopo questa data, con un passaggio logico, del tutto conforme al suo temperamento di ricercatore, ai procedimenti astrattivi, creando opere di una libertà e semplicità esemplari, le quali superano i limiti tradizionali assegnati alla pittura per investire anche l'architettura e il disegno; il secondo, anch'egli di carattere anticonformista, compone le sue sculture usando una congerie di pezzi preesistenti, spesso « trovati », dai quali, disposti in un particolare modo e uniti mediante saldatura, trae delle figurazioni enigmatiche, delle forme surreali e sibilline, sempre impietose, e cariche fino all'impossibile di escrescenze e incrostazioni. Interessante, anche questa volta, il padiglione degli Stati Uniti, a comporre il quale furon scelti tre pittori, Franz Kline, Philip Guston e Hans

Hofmann, e uno scultore, Theodore Roszak, di cui, a dir vero, solo il primo è nato in territorio americano. Kline crea vaste architetture in bianco e nero, che gli vengono suggerite dalla visione dei centri urbani e nelle quali risolve la struttura astratta con un « gesto » di grande slancio e potenza. Attraverso numerosi passaggi il fare di Guston è arrivato ad una pittura intuitiva, che rispecchia l'animo suo direttamente, rivivendo sulla tela gli eventi della propria esistenza. Hofmann, che è un decano dell'arte astratta, unisce la tecnica provatissima di cui è in possesso ad una grande sensibilità coloristica. E in quanto a Roszak, egli usa nelle sculture la saldatura e le leghe, acciaio e bronzo, ottone e bronzo su acciaio, nichel e argento su acciaio, e ne ricava immagini paurose, figure eccitate dall'angoscia, incubi di un'atmosfera alla Poe.

Ma altri padiglioni, inoltre, meritano di venir citati. Quello della Spagna, ad esempio, in cui ricordiamo i dipinti di Luis Feito, di Juana Francés e di José Luis Garcia, e le sculture di Angel Ferrant. Quello della Danimarca, che allinea una vasta personale di Richard Mortensen, segnando il suo cammino dall'indirizzo figurativo ad una posizione astrattista, cui il pittore s'è convertito a cominciare dal '47. Quello del Belgio, con i quadri di Pierre Alechinsky, che viene dal gruppo « Cobra », e le sculture di Oscar Jespers, d'influsso novecentesco e postcubista. E ancora quelli dell'Olanda, con Wessal Couzijn, un pioniere della scultura moderna nel suo paese; della Grecia, con il pittore Jannis Spiropoulos, e gli scultori Lazaros Lameras e Alex Milonà; dell'Austria, che presenta i dipinti

di Max Veiler e le composizioni in ferro di Rudolf Hoflehner; della Jugoslavia, in cui un pittore e uno scultore, Petar Lubarda e Dusan Dzamonja, si rivelano affatto indipendenti da quelle suggestioni supinamente veristiche, che impacciano molti paesi dell'Europa orientale; dell'Ungheria, dove ricordiamo il sessantaseienne Gyula Derkovits; dell'U.R.S.S., che espone, fra gli altri, l'anziano e noto Alessandro Deineca e il giovane Andrea Mylnikov; e, in fine, del Brasile, con Antonio Bandeira, Manabu Mabe, Aloisio Magalhaes, Loio Persio e Mario Cravo.

* * *

Il giro è lungo, ma (val la pena di ripeterlo) molto meno faticoso ed estenuante degli anni scorsi. Poichè è un fatto inoppugnabile che, non ostante le deficienze che rivela, quest'ultima Biennale veneziana ha guadagnato in chiarezza ed evidenza, chi voglia confrontarla alle due o tre precedenti, senza lasciarsi fuorviare dalle polemiche, per gran parte tendenziose e settarie, che i più diversi interessi extrartistici le hanno creato d'intorno. La strada buona è stata, dunque, ripresa? Lo si spera: e l'edizione del '62 ne dovrebbe fornire la prova decisiva con l'ausilio del nuovo regolamento. Infatti, proprio adesso, nel momento in cui stiamo per mettere la firma a questo scritto, ci giunge la notizia che il Comitato di consulenza della Esposizione ha concluso finalmente i lavori per la stesura di cotesto atteso statuto, lo schema del quale è già nelle mani del commissario dell'Ente, senatore Giovanni Ponti, e del segretario, Gian Alberto Dell'Acqua. Entrerà in vigore fra due anni, per l'organizzazione e l'allestimento della XXXI Rassegna.

SILVIO BRANZI

Indice

INDICE

Introduzione.....pag. 2

Discussioni e polemiche.....pag. 4

La mostra storica del futurismo.....pag. 9

La retrospettiva di Luigi Spazzapan.pag. 11

La retrospettiva di Renato Birolli..pag. 16

Emilio Vediva.....pag. 24

I pittori italiani (Magnelli,Burri, Afro, Cassinari, Corpora, Mu= sic,Moreni,Romiti, Chighine, Scanavino,Francese, Zigaina, Sadum,Peverelli,Spinosa,Dora= zio,Guttuso).....pag. 27

I grafici italiani (Maccari, Ko= rompai,Guerreschi,Valieri, De Vita,Volpini).....pag. 34

Gli scultori italiani (Consagra, Minguzzi,Fabbri,Mirko, Lardera,Leoncillo,Somai= ni,Ghermandi,Perez).....pag. 35

Le partecipazioni straniere.....pag. 40

Kurt Schwitters.....pag. 41

Costantini Brancusi.....pag. 43

Erich Mendelshon.....pag. 44

Jean Fautrier.....pag. 44

Hans Hartung.....pag. 50

Altri stranieri (Baumeister, Bissier, Schmidt-Rottluff, Sato, Imai, Saito, Hamaguchi, Pasmore, Paolozzi, Kline, Guston, Hofmann, Roszak, Mortensen, Alechinsky, Jespers, Couzijn, Lubarda, Dzamonja).....pag. 50

Conclusione.....pag. 53